

La presente monografía fue presentada en el marco del Seminario Música y Comunicación (Cátedra Rocha/Larregle) de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Julio 2006.

The feeling of jazz

Llamada y respuesta como gramática del discurso jazzístico

Por Berenice Corti

1.

En 1962 el productor Bob Thiele presentó a Duke Ellington con John Coltrane, a fin de realizar sesiones de grabación para la edición del disco que llevaría el nombre de ambos músicos. Ellington ya venía realizando este tipo de encuentros como parte de una segunda fase de su carrera, todas en altísimo nivel. Pero ninguna podía generar tanta intriga en cuanto a su resultado como compartir sesión con el saxofonista Coltrane, quien en 1959 había iniciado ya su carrera solista al frente de su propio grupo marcando una inflexión en cuanto a la exploración de nuevos límites musicales, que luego se conocería como *free jazz*.

Aunque suele destacarse que se trata de uno de los grandes registros de la discografía jazzística, la interacción entre ambos músicos es valorada con matices por críticos especializados. Para Diego Fischerman, en tanto Ellington era “absolutamente impermeable a las grandes líneas rectoras del jazz a partir de la década de 1940 (...) precisamente ese disco es el que pone en escena, de manera inmejorable, hasta qué punto no existía entre ambos contaminación estilística alguna. A lo sumo, Coltrane logra ser, por momentos, ellingtoniano, pero jamás al revés” (*Radar*, Nov. 21, 2004). Pero para el comentarista Marc Greilsamer de *Amazon.com*, Ellington es lo suficientemente sabio como para apreciar la naturaleza de la sesión, alimentando acordes en servicio del joven maestro –Coltrane- lo que prueba la apertura del más experimentado y su buen gusto (<http://www.amazon.com>). Gene Lees, de la revista mensual *Jazz*, comentó que “Coltrane sufrió un salto evolutivo como resultado de la asociación con Ellington, en tanto la influencia catalítica de éste último es única en el jazz” (<http://www.verve.com>).

En cuanto a las intenciones de los protagonistas fue recogida una opinión de Coltrane en la información interna del LP, que habla de la admiración del saxofonista por el compositor. También John Lamb, uno de los contrabajistas que participó de las

grabaciones, comentó que no había partitura ninguna y que Duke y Trane se comunicaban sólo a través de la música que tocaban, sin emitir palabra¹.

Por nuestra parte, además de destacar la bella versión de *In A Sentimental Mood*, rescataríamos el último tema de la placa, *The Feeling of Jazz*. Tal vez porque en su carácter de cierre nos está ofreciendo un material rico en carga simbólica, expresada también en el texto musical². Allí, tras una breve introducción de Ellington sobre una base rítmica clásica en un tempo de *medium slow swing*, Coltrane presenta el tema y comienza a desarrollarlo inmediatamente, tras unos pocos compases. Duke aporta el *continuum* desde una suerte de envoltorio armónico, que funciona como puntuación del recorrido de Coltrane. El tema va ganando intensidad con la densidad tímbrica que propone Ellington, acompañada por el resto del combo. Coltrane, por su parte, explora las posibilidades sonoras de su instrumento, alejándose y volviendo a la línea melódica tras las llamadas del viejo maestro. Luego de alcanzada una suerte de cúspide en la propuesta improvisatoria, el saxofonista regresa al *smooth* inicial, de donde Ellington parece casi no haber salido. Duke continúa improvisando sobre el acompañamiento, cuya finalización no es registrada en la grabación, como si no fuera a tenerla nunca. Es el maestro del devenir, que le ofrece acertijos al músico joven en su búsqueda de la libertad total -¿en un diálogo? ¿y de qué tipo?-.

Pero, en definitiva, entre *lo que se dice de lo que se escucha* –en donde tras una supuesta distancia crítica el narrador suele hablar más de su experiencia con la música que de la música, hecho que también nos incluye, por supuesto-, y *lo que se dice de lo que se toca* -en donde muchas veces el músico prefiere remitir a la música misma-³ está la obra, única e irreplicable, como discurso musical. Como tal, da cuenta de un proceso de

¹ “En una reunión reciente de alumnos de la banda de Ellington –dice el artículo- organizada por Jazz at Lincoln Center, el contrabajista John Lamb recordó las sesiones para Duke Ellington y John Coltrane: ‘No hubo ninguna música en todo el día. Nadie tenía una partitura. Entramos y estábamos parados ahí, esperando a ver qué pasaba. Trane se habría sentado en el piano junto a Duke. No hablaban, pero Duke podría haber estado cantando... y Trane habría ido... Entonces, después de haber hecho eso por unos pocos minutos, se levantaron. Trane habría ido al micrófono, Duke empezaría a tocar, y la sección rítmica, tuvimos que hacerlo por nosotros mismos, tú sabes. Eso es todo. El nunca les diría a ustedes la tonalidad. El se podía comunicar sin palabras, y Trane lo podía oír”. (<http://www.Amazon.com>)

² Según la idea propuesta por Herman Parret sobre texto musical, como “resultado de un esfuerzo de *reconstrucción* a partir de rasgos formales significantes o (...) de una estructura de superficie” (Parret, p. 98).

³ Al respecto, Pedro J. García Ruiz se refiere a la infabilidad de la música para ser explicada tanto por críticos como por los mismos artistas, y propone entender la indeterminación significativa como “virtualidad significativa”. También polemiza en torno al “problema de la ‘referencia’ especialmente en el jazz, tema sobre el que volveremos más adelante (García Ruiz, 2003).

producción de sentido⁴ que, en el ejemplo de Ellington y Coltrane, permitió que dos grandes músicos con trayectorias y proyectos disímiles -como tantos otros en la historia del jazz y en cualquier parte del mundo-, pudieran reunirse sin acuerdo previo ni notación alguna, y obtener como resultado la placa tan famosa de 1962. ¿Qué elementos le permiten al jazz funcionar de esta manera? ¿Existe algún tipo de específico jazzístico, que, a su vez, lo diferencie de otras músicas?

Como *paquete* de materia sensible⁵ investida de sentido la música sería susceptible de ser analizada en tanto producto discursivo. Pero, como dice Eliseo Verón, “un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado ‘en sí mismo’” (Verón, p. 127), lo que implicaría la necesidad de analizar las relaciones con sus condiciones de producción y reconocimiento.

2.

Imaginemos la siguiente situación:

Con un leve murmullo de fondo los espectadores empiezan a acomodarse en sus asientos, probablemente sillas delante de pequeñas mesas en un club de jazz o quizás las butacas de un pequeño auditorio.

Cuando el acuerdo entre músicos y productor determina la cantidad óptima de público presente, los músicos –quizás un cuarteto- suben lentamente al escenario, y toman despaciosamente los instrumentos que estaban ya dispuestos sobre el estrado.

El primer tema de la lista a interpretar es un *standard*⁶. Tras *la cuenta*⁷ comienza la exposición de un tema volcado en una partitura, que incluye la melodía y una escueta marcación armónica mediante el sistema de cifrado. El tema presenta la forma habitual de AABA (tema/tema/estribillo o puente/tema). Tras esta exposición, el solista principal inicia la improvisación desplegando sus ideas (variaciones, paráfrasis, relecturas,

⁴ Con Eliseo Verón, se trata de “darnos los medios para encontrar el proceso tras el sentido producido” (Verón, p. 139).

⁵ Al respecto, dice Herman Parret: “la música también es material y tangible (...) la materialidad vocal (y por ende, también, la instrumental) se implanta en la corporeidad” (Parret, p. 91).

⁶ Se denomina *standards* a los temas que forman parte del repertorio jazzístico reconocido por artistas y público, en donde ingresan como producto de múltiples relecturas realizadas tanto en el campo de la producción como en el del reconocimiento del discurso musical.

⁷ Sistema mediante el cual uno de los músicos –puede ser el solista o el baterista- cuenta marcando el *tempo* de la pieza que se va a tocar previendo el momento de inicio de la música, que el resto del combo puede reconocer.

intertextualidades, y todo aquello que su creatividad y habilidad le permita), a lo largo de una cantidad indeterminada de *vuelatas* o *coros*, equivalente cada una en cantidad de compases y desarrollo armónico a la original AABA. Con un leve movimiento corporal el solista indica cuándo va a concluir su solo. En ese momento –si el solo fue inspirado, entre aplausos del público–, puede tomar la posta otro de los músicos y desarrollar a su vez una improvisación. Los roles se intercambian hasta que finalmente se acerca la finalización de la pieza, marcado por el clímax improvisatorio del 4 y 4⁸. Cuando el líder considera que este esquema está agotado, se interpreta nuevamente la melodía a manera de cierre.

Este desarrollo esquemático puede suceder en Buenos Aires, a principios del nuevo siglo, o haber transcurrido en cualquier ciudad de Europa o Estados Unidos treinta o cuarenta años atrás⁹, y tiene la virtud de poner en funcionamiento –con excepción de la composición y transcripción de una pieza al papel, aunque esto también podría darse en el transcurso de un concierto o *jam session*¹⁰– todos los elementos del específico jazzístico.

La interpretación en vivo es una condición de producción necesaria en el jazz, en tanto la improvisación es uno de los elementos constitutivos del género que opera en dos niveles: como herramienta interpretativa/compositiva en un sentido estricto o “modo de ejecutar en forma espontánea, sin música escrita” (Schuller, p. 396) y también como “contexto (...) marcado por el mensaje: ‘éste es el juego’” (Nachmanovitch, p. 59¹¹). Ontológicamente, la improvisación no puede ser sino en vivo, y tiene el valor del riesgo de lo que no puede volver atrás: “la improvisación es la aceptación, de una sola vez, tanto de la transitoriedad como de la eternidad” (Nachmanovitch, p. 34). Es en la actuación en vivo donde este riesgo es ineludible. En un estudio de grabación se reproduce *el vivo* generándose una ilusión de concierto, y las tomas se realizan con todos los músicos tocando a la vez. Si hubiera algún pasaje considerado fallido se interrumpe la grabación y se

⁸ Momento de suspensión del desarrollo formal del esquema AABA, en donde el combo liderado por un solista improvisa colectivamente sobre cuatro compases, seguido de una improvisación del baterista sobre otros cuatro compases. Esta fórmula nos remite inmediatamente a la llamada y respuesta característica del lenguaje musical africano y funciona como un aspecto fundamental de la estructuración del jazz (Ortiz Oderigo, N. R., p. 54).

⁹ Para el caso, tomamos como ejemplo el tema de Duke Ellington *Johnny come late* interpretado por el cuarteto del saxofonista argentino Ricardo Cavalli, cuyo registro en vivo fue incluido en el Apéndice para ilustrar lo que aquí se habla.

¹⁰ Sesión improvisatoria colectiva.

¹¹ Stephen Nachmanovitch es violinista y brinda conciertos de improvisación. Es autor del libro “Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y el arte”, en donde desarrolla su experiencia y teoría del arte improvisatorio.

comienza de nuevo, o se graban tomas alternativas (hoy comúnmente incluidas en las ediciones remasterizadas digitalmente, como *bonus track*); de ninguna manera se reimprime un solo sobre una base rítmica ya grabada.

La cuestión en torno al valor del tiempo en la improvisación -y también el uso del *swing* como parámetro temporal- podría ser ubicada como otro aspecto importante de la constitución del discurso jazzístico, lo que será objeto de un próximo análisis.

3.

Si retomamos el ejemplo de concierto en vivo, ¿qué sucede con el público cuya existencia supone? En primer lugar, se encuentra dispuesto a la “escucha atenta”, funcionalidad predominante de la música artística de tradición popular que “está lejos de ser ejercida sólo con el oído (cuyas) respuestas corporales son significativas no sólo en las músicas expresamente bailables”. (Fischerman, p. 32).

El público de jazz asiste al concierto (y también *lo asiste*) tanto con su presencia como con su participación. Además de la escucha ya referida, acompaña corporalmente con la cabeza o el pie, marcando el *swing*. Aprueba o desaprueba los solos mediante intensidades del aplauso y se expresa hablando, o mediante exclamaciones o gritos¹² -a la manera de una congregación que *asiste* (reutilizamos el término intencionalmente) al sermón de su predicador, respondiendo las preguntas o afirmaciones que emanan del estrado-.

La respuesta del público contribuye también al desarrollo del discurso musical en un sentido u otro: al finalizar el concierto los músicos suelen referirse al carácter *caliente* o *frío* de la audiencia, que agregaría o quitaría *ambiente*, estimulando o deprimiendo la creatividad del artista¹³.

¹² Como ejemplo conocido históricamente, citamos cuando en el tema *Stella by Starlight* del concierto a beneficio que dio Miles Davis en el Lincoln Center de Nueva York, en febrero de 1964, un integrante del público responde a una línea del solo del trompetista con una suerte de grito primal, que, por su volumen, fue alcanzado por la grabación.

¹³ De la autobiografía de Miles Davis: “... Tocamos en el Apollo Theatre de la calle 125, en Harlem, una actuación que fue gloriosa (...). El local estaba atestado de negritos que adoraban, insisto, a-do-ra-ban cuanto hacíamos, lo que tocaba cada uno. Recuerdo que aquella noche toqué casi por encima de mis posibilidades, la primera vez en muchísimo tiempo, tan entusiasta era la audiencia” (Davis, M y Q. Troupe, p. 162). Miles no era muy afecto a lo que pasara con el público, al punto de llegar a tocar de espaldas a las filas de butacas, para que nada perturbara su música.

Situándonos en las relaciones del discurso y sus condiciones de producción – decíamos, el *vivo* opera como un transcurrir simultáneo de gran parte de ambas-, el esquema de llamada y respuesta funciona también arriba del escenario como productor de sentido. Además de la forma 4 y 4 –a la que hacíamos mención más arriba, ver nota ⁷-, el sistema se reproduce en la textura de las sucesivas AABA: el solista principal desarrolla su solo, y el solista que le sigue puede optar por iniciar el suyo retomando o no la línea textual de su antecesor. En tal caso, es condición de su producción el texto discursivo que lo antecede. Lo que no es posible es la indiferencia: ya sea que el nuevo solo desarrolle una idea completamente diferente a la anterior, no puede sino basarse en ésta como punto de partida. Es en las *jam sessions* donde este intercambio es más evidente, cuando las vueltas o coros son el soporte de verdaderos retos musicales en donde los músicos se batan a duelo en destreza y creatividad.

4.

“Llamada-respuesta es una de las más antiguas formas de la música, los rituales, el teatro y la danza. Tal vez tiene sus orígenes en las primeras interacciones en espejo entre madre e hijo. (...) Un secreto importante de la estética es la movilización de este diálogo en movimiento continuo y el delicado equilibrio que establece entre las premoniciones confirmadas y las premoniciones no cumplidas. (...) Leer, escuchar, mirar obras artísticas es una forma de respuesta activa, que genera una respuesta, que es en sí misma otra pregunta. Recreemos el libro a medida que lo leemos”. (Nachmanovitch, pp. 124/125).

Desde la reflexión sobre la experiencia musical, y más precisamente, la improvisación, Nachmanovitch aporta una serie de elementos en torno a la llamada y respuesta útiles para nuestro análisis.

En primer lugar, la idea de que la música es un sistema relacional de semiosis ilimitada, en donde, tal como cita Verón a Charles Pierce, todo texto en un momento dado “sólo tiene existencia potencial, que depende de lo que será más tarde” (Verón, p. 130).

En la llamada y respuesta del jazz este rasgo está dramáticamente corporeizado, puesto que se presenta y se re-presenta sobre el escenario del discurso -el escenario propiamente dicho y su extensión, la sala auditoria o de grabación -. Al respecto, Simon Frith cita Paul Gilroy en cuanto a que “la política de la transfiguración ‘impulsa hacia lo

mimético, dramático e interpretativo' (...) que siguen caracterizando la producción y recepción de las músicas de la diáspora africana” (Frith, S., p. 199).

El cuerpo es el soporte enunciativo y a la vez enunciación de una **interpelación** al otro, entre un Yo individual -un solista-, o colectivo -el combo en su conjunto-. El sujeto enunciador desarrolla su idea y la coloca en el mundo, con el objeto de obtener una respuesta del Otro individual –un compañero de escena, otro texto o discurso musical-, o colectivo -el público. Esta operación discursiva trasciende el mero diálogo para constituirse como puesta en juego de la propia identidad: “Esto soy –pareciera decir- ¿estás o no de acuerdo conmigo? Tu respuesta es crucial para saber si eres Yo u Otro, y por tanto, saber quién soy”.

Podría sernos de utilidad el concepto de “acto de habla”, en tanto se lo inscriba a la vez en un proceso que contenga una suerte de “acto de escucha”. Entre ambos momentos, ya que sólo así es posible dilucidar un sentido del discurso, nos interesa la idea de esta enunciación interpelativa que a la vez de *decir, hace: produce*, en este caso, identidad¹⁴.

Así, Simon Frith argumenta que “la historia de la música negra (...) evoca y representa el diálogo, la argumentación, la llamada y la respuesta (en donde) las líneas entre el yo y el otro se desdibujan” (Frith, S., p. 200)¹⁵.

“Cada momento jazzístico verdadero (...) brota de una contienda en que el artista desafía a todo el resto; cada arranque o improvisación solista representa (...) una definición de su identidad; como individuo, como miembro de la colectividad y como un eslabón en la cadena de la tradición (...) el hombre de jazz debe perder su identidad al propio tiempo que la encuentra” (Frith, S., p. 200).

Podríamos hablar entonces de una gramática de producción y reconocimiento del discurso jazzístico, en tanto llamada y respuesta funciona como una regla que describe la operación, en la materia significante, de asignación de sentido: la construcción de identidad. El orden significante prevalece en lo icónico “como una visión”, diría Pierce, o “fantástica” e idealizante de nosotros mismos y de nuestro mundo, diría Frith, por sobre el orden simbólico de la convención formal.

¹⁴ Con la salvedad de lo argumentado por Verón en su polémica con la lingüística pragmática, a la que denomina “teoría del reconocimiento de las intenciones” (Verón, p. 191), en tanto es imposible rastrear el sentido si no es en relación a la producción y el reconocimiento.

¹⁵ Al respecto “la lección más importante que la música aún debe enseñarnos es que sus secretos internos y sus reglas étnicas pueden transmitirse y aprenderse”, Paul Gilroy, citado por Simon Frith, sobre el antiesencialismo de la experiencia musical -y las posibilidades de rastrear el discurso jazzístico actual en la historia de la música negra, acotaríamos- (Frith, S., p. 209).

Retomando a Nachmanovitch y su idea de que el texto se recrea en su reconocimiento, podríamos decir que la llamada que busca la respuesta nos habla de un discurso que pide ser completado, en un “deseo de ‘obras de varias soluciones’ que substituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea” (Eco, p.163). Umberto Eco habla entonces de *obras abiertas a un complemento productivo*, que expresarían una evolución radical en la sensibilidad estética.

Mientras tanto, aquello de lo que partíamos, esa “virtualidad significativa” que menciona Pedro J. García Ruiz (ver nota²) reenvía inmediatamente al problema de la referencia en el jazz en principio, insoluble, y muchas veces objeto de la crítica periodística/estética: si el significante es virtual –por oposición a lo real-, ¿dónde reside lo real? ¿A qué refiere el jazz?

Decía Pierce: “por *phaneron* entiendo la totalidad colectiva de todo lo que, cualquiera sea la manera y el sentido, está presente al espíritu, sin considerar en modo alguno si ello corresponde a alguna cosa real o no” (Verón, p. 106).

Llamada y respuesta podría entonces aparecérsenos como ese *phaneron* pierciano, expresado en una *sonoridad*¹⁶ del orden de lo imaginario: *The feeling of jazz*.

¹⁶ Por utilizar una metáfora auditiva y no visual.

Bibliografía

- _____ *From Jazziz*. JAZZIZ Magazine Copyright © 2000, Milor Entertainment, Inc. En Amazon.com.
http://www.amazon.com/gp/product/B000003N7R/ref=pd_cp_title/103-6328309-7100637?%5Fencoding=UTF8&v=glance&n=5174
- Berendt, Joachim. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Dance, Stanley. *Duke Ellington & John Coltrane*, comentarios incluidos en el álbum original. Universal City, MCA Records, 1988.
- Davis, Miles y Quincy Troupe. *Miles. La Autobiografía*. Ediciones B, Barcelona, 1991.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Fischerman, Diego. *Simpatía por el de moño*, en Suplemento Radar, Diario Página 12, Domingo 21 de Noviembre de 2004.
- Frith, Simon. *Música e Identidad*, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Cuestiones de Identidad Cultural, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- García Ruiz, Pedro J. “You don’t know what music is”. Algunas notas sobre semiosis musical y afinidades varias. En Tomajazz.com.
http://www.tomajazz.com/clubdejazz/roundjazz/semiosis_musical.htm
- Gayford, Martin. *Jazz. The Essential Guide*. Orion Books, Londres, 1993.
- Greilsamer, Marc. *Amazon.com essential recording*. En Amazon.com.
http://www.amazon.com/gp/product/B000003N7R/ref=pd_cp_title/103-6328309-7100637?%5Fencoding=UTF8&v=glance&n=5174
- Lees, Gene. *Duke Ellington & John Coltrane*. En Verve.com.
<http://www.vervemusicgroup.com/product.aspx?ob=prd&src=list&pid=9560>
- Nachmanovitch, Stephen. *La improvisación*. Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Ortiz Oderigo, Néstor R. *Historia del Jazz*. Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- Parret, Hermnan. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Rocha Alonso, Amparo. *La música, las músicas: cuerpo y discurso musical*. Mimeo, 2004.

Schuller, Günther. *El Jazz, sus raíces y desarrollo*. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1973.

Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

Apéndice discográfico

Track 1

The Feeling of Jazz. Duke Ellington & John Coltrane. 26 de septiembre de 1962.
Universal City CA, Impulse! MCA Records, 1988.

Track 2

Johnny come late. Tributo a Duke Ellington. Concierto del 2do. Aniversario del Jazz Club en el año del centenario del compositor. 2 de octubre de 1999. Dirección artística: Diego Lutteral. Grupo anfitrión: Ricardo Cavalli Cuarteto. Master original.

Track 3

Stella by Starlight. The Complete Concert 1964. My Funny Valentine + Four & More. Miles Davis and his Quintet. 12 de febrero de 1964. Nueva York, Columbia, 1992.